



Les espaces utopiques de la peinture de Salvador Dalí

Jean-Michel Mendiboure

► To cite this version:

Jean-Michel Mendiboure. Les espaces utopiques de la peinture de Salvador Dalí. Les espaces utopiques de la peinture de Salvador Dalí, 2008, -, France. pp.31-40. hal-00951332

HAL Id: hal-00951332

<https://hal.science/hal-00951332>

Submitted on 24 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Un peu comme on mesure le degré d'humidité d'une pièce, cette communication voudrait surtout prendre la forme d'une interrogation sur le degré d'utopie des espaces donnés à voir dans les tableaux de Salvador Dalí. Dans la mesure où ceux-ci s'ouvrent sur un univers singulier, pour ainsi dire jamais exploré ni représenté jusqu'alors, il s'agira d'envisager ce qui peut relever de l'utopie dans cette oeuvre, en essayant de préciser la nature des lieux qui s'y construisent et des scènes qui s'y déroulent.

Le terme « utopie » suppose une certaine élasticité, comme suffirait à le prouver la diversité des articles du *Dictionnaire Larousse des utopies*¹. Le sens du mot retenu ici sera avant tout celui de « lieu qui n'existe pas », sans le détacher tout à fait cependant de celui de « lieu du bonheur », d'un lieu marqué par une valeur de perfection et d'absolu, d'un lieu caractérisé comme l'objet d'une quête. De fait, la problématique de l'utopie a fondamentalement pour base la question de l'existence ou de la non-existence d'espaces définis par des catégories propres et étrangères à la réalité habituelle et commune. Pour la peinture qui présente ou représente des espaces, il apparaît que la question de l'utopie peut relever au moins de deux interrogations : l'utopie dans l'espace représenté, l'utopie (entendue cette fois au sens figuré) dans l'acte de vouloir représenter cet espace. Seule la première occurrence sera ici envisagée.

Il me faut préciser également que j'envisage l'œuvre de Dalí comme une trajectoire aux finalités intimes profondes et sincères, voire tragiques. Dans la quête de vérités masquées, la facette excentrique et histrionique d'« Avida dollars » n'est considérée dans ces pages que comme un rideau virevoltant derrière lequel se cachent aussi bien une œuvre qu'une intimité plus fortes, mais aussi plus douloureuses. La problématique et les limites du présent travail m'obligeront à ne prendre vraiment en compte que les tableaux de la phase surréaliste, mais le reste de l'œuvre proposerait des pistes importantes quant à la question de la nature des espaces représentés. Cette communication, d'autant plus fragmentaire que sont importantes, aussi bien en qualité qu'en quantité, les œuvres et leurs commentaires, cherchera surtout à illustrer une question dans le but de nourrir la réflexion sur la notion d'utopie. Elle forcera certaines lignes qui sont probablement plus ténues.

Dalí n'est pas loin d'être l'artiste surréaliste par excellence. Sans revenir sur l'histoire événementielle d'une liaison qui est allée de la rencontre fusionnelle au désamour, il est clair que son surréalisme, à bien des égards, laisse transparaître des tentations utopiques, certes peut-être pas dans sa dimension pragmatique collective (celle qui se concrétisera dans l'appui et l'appel à la révolution communiste), mais oui dans sa dimension pragmatique individuelle d'action libre dans le réel, aussi bien par les excentricités de l'homme (dans le goût de ce que Breton appelait, à savoir la prise de pouvoir de l'imagination sur les conventions bourgeoises) que par ce qui constituait sa vie intime (la relation avec Gala n'est-elle pas une forme d'amour

¹ Riot-Sarcey, Michèle ; Bouchet, Thomas et Picon, Antoine. (2002). *Dictionnaire des utopies*. Paris : Larousse.

fou, pour paraphraser le même Breton ?) ². Mais ici il sera avant tout question de la dimension artistique, ce qui reste probablement un des apports majeurs du surréalisme de Dalí à l'histoire de l'art du XXème siècle, à savoir l'intégration dans la matière picturale de l'expression des réalités inconscientes du psychisme et de la libido.

Sans s'interroger pour autant sur la dimension utopique du projet psychanalytique, il convient de revenir à ce qui, dans le prolongement de cette activité thérapeutique, sous-tend l'oeuvre surréaliste, à savoir l'idée que l'art contribue à une exploration de l'inconscient qui vise à libérer le moi profond. Dalí est-il allé personnellement jusqu'au bout de ce projet, si tant est que cela soit faisable ? Il est impossible de répondre. Mais il est clair qu'il s'est du moins avancé très loin en n'hésitant pas, par exemple, à exprimer sa hantise de la putréfaction ou encore ses fantaisies anales et scatologiques, comme dans le caleçon sali d'excréments du *Jeu lugubre* (1929) qui choqua Breton. En phase avec son époque, il utilise la psychanalyse comme un instrument au service de la recherche de la vérité, le seul à même de pouvoir ouvrir tous les « tiroirs secrets » du corps. Intention psychologique et finalité esthétique se conjugueront ensemble.

Dalí lui-même, ainsi que ses amis, ses biographes et ses critiques, nous ont appris bien des choses sur l'homme, sur sa sexualité et sa libido marquées par un désir (voire une perversité) polymorphe, sur ses manies, sur ses phobies ; l'accent a souvent été mis sur un sentiment quasi permanent de frustration sexuelle, la crainte de l'impuissance, le recours affirmé au jeu solitaire, les rapports difficiles avec d'autres personnes, et en définitive sur la peur de la mort.

Ce qui fait peu ou prou le lot de tout un chacun s'inscrit chez Dalí dans une configuration psychologique très particulière, marquée par quelques arêtes saillantes. La mort assez tôt et de façon assez soudaine de la mère, par ailleurs décrite comme exagérément protectrice. Une relation extrêmement complexe avec la figure paternelle, dont Dalí à la fois rejette et désire l'autorité, un père qui ira jusqu'à l'exclure du cercle familial à cause de la relation avec Gala, mais dont le fils suivra paradoxalement l'évolution idéologique, et presque de façon simultanée (de la gauche à la droite, pour dire les choses vite) ; complexe qui se traduit par exemple dans la production du peintre par l'image obsessionnelle du fils tué par son père (thème qui prend des formes multiples, comme celles de Guillaume Tell, d'Isaac et Abraham, du Christ, ou encore du cercueil caché dans l'*Angélus* de Millet). Peut-être même un possible désir incestueux envers la sœur.

S'ils précisent un portrait singulier, ces pôles esquissent des tensions dans lesquelles de nombreuses personnes pourraient malgré tout se reconnaître à des degrés divers. S'y ajoute, pour Dalí, l'existence, puis la mort des suites d'une méningite, d'un frère aîné (12/10/01-01/08/03), juste neuf mois avant sa naissance, qui porte également le prénom du père commun, « Salvador ». Dans la chambre des parents, le portrait du frère mort sera accompagné d'une reproduction d'un autre « Salvador », le *Christ* de Velázquez. Cette contiguïté créera chez le peintre l'idée d'un « archétype » qui le « cadavérisait » ³, et constitue un de ces complexes intérieurs enfouis dont Dalí, durant toute son existence, cherchera le dévoilement dans la création d'autres images.

² A ce propos voir par exemple Passeron, René. (1968). *Histoire de la peinture surréaliste*. Paris : Le Livre de poche, p.131.

³ Voir Bou, Enric. (2004). *Dalí*. Barcelona : Tusquets Editores, p. 140.

Cette vérité cachée, les infinies conséquences d'une situation si spécifique et dont les implications peuvent être à l'origine de la personnalité paranoïaque de l'artiste, ont été soulignées autant par des psychiatres comme Jean Roumeguère, que par des critiques qui ont insisté en particulier sur la problématique du double, sa nature dioscورية et ses multiples métamorphoses, jusqu'au mythe de Narcisse. C'est donc dans cette configuration unique que la sensibilité, l'intelligence et les dons techniques se rejoignent pour créer une œuvre.

Le but de l'artiste sera de projeter ses obsessions paranoïaques sur la toile, d'ainsi faire voir l'invisible qu'il porte en lui, de ramener de loin, des profondeurs de l'inconscient et de la mémoire, des bribes d'images qui se solidifient dans le tableau avec une homogénéité qui deviendra une manière, un style.

Le fond est pour ainsi dire « réaliste », il n'est du moins pas sans ressemblance avec la réalité extérieure commune ; les principales règles de la physique, comme la loi de la gravité, y sont dans l'ensemble respectées. La plupart du temps, il se transforme en une sorte de vaste décor où viennent s'accumuler des figures et des objets hétéroclites et au milieu duquel des éléments associés de façon surprenante jouent une scène énigmatique, des formes étranges et ambiguës, anthropomorphes ou pas, qui peuvent changer et se métamorphoser en autre chose. En définitive, les lieux de cette peinture s'organisent approximativement en trois types d'espaces, déclinés seuls ou combinés l'un à l'autre, mais présentant tous une certaine dimension théâtrale.

Il s'agit parfois d'un espace plan, comme par exemple dans *Ossification prématurée d'une gare* (1930), qui ouvre des perspectives larges et lisses, partiellement vides, qui rappellent les toiles de Giorgio De Chirico, avec des lignes de fuite pas toujours ordonnées, des sources de lumières qui peuvent être plurielles et les ombres divergentes qui en résultent. Il arrive que le plan s'ouvre vite sur un horizon sans limites ni contours précis, expression de l'immensité et de l'infini, renforcés ou nuancés par l'ampleur du ciel et la densité des nuages, comme c'est le cas dans la célèbre toile *Le Grand Masturbateur* (1929).

La modalité la plus fréquente est cependant l'espace « réaliste », comme dans la tout aussi célèbre toile *Persistance de la mémoire* (1931). Ce fond, présent des premières aux dernières toiles, évoque presque toujours les paysages catalans et méditerranéens de Figueres, de Cadaqués, de Port Lligat, du Cap de Creus ou des terres de l'Ampurdán, avec un accent tout particulier mis sur la minéralité dure et dentelée de la côte. Comme il l'a évoqué à plusieurs reprises, le peintre n'a cessé d'y projeter autant ses désirs que ses hantises⁴.

Dalí y articule alors le particulier et l'universel, en explorant des espaces pour lui mythiques, qui ont rapport à l'enfance, à l'adolescence, à l'espace originel ; il y cherche tout un bonheur, tout un « âge d'or », pour reprendre le titre d'un des films écrits par Dalí avec Luis Buñuel, ce qui rappelle la place centrale qu'occupe l'enfance dans la psychanalyse et dans le surréalisme. A cette dimension individuelle, s'ajoute la possibilité pour cette peinture de retrouver la pureté et l'idéalisation des espaces de la Renaissance italienne, Dalí les

⁴ Voir par exemple à ce propos Bou, Enric, *op. cit.*, p. 77 : « Puedo decir sin temor a incurrir en la más mínima exageración que me sé de memoria todos los contornos de las rocas y playas de Cadaqués, todas las anomalías geológicas de su paisaje único y su luz ; pues, en el curso de mis soledades errantes, estas siluetas de rocas y estos destellos de luz, adheridos a la estructura y a la substancia estética del paisaje, eran los únicos protagonistas sobre cuya impasibilidad mineral, día tras día, proyectaba toda la tensión acumulada y crónicamente insatisfecha de mi vida erótica y sentimental. ».

peignant selon les règles de la même perspective, de la même technique, parant ainsi son monde onirique des mêmes couleurs.

De cette peinture renaissante, Dalí reprend en particulier et de façon délibérée la lumière précise, cristalline, sensible dans la netteté des contours, et dont l'éclat distribué selon les conventions traditionnelles du clair-obscur contribue à unifier les éléments parfois hétérogènes des scènes. C'est cette lumière qui, comme dans le monde naturel, donne vie à ce qui resterait sans elle invisible. Mais Dalí l'utilise aussi comme un scalpel au service de sa volonté de lucidité et même de « sainte objectivité », comme il le revendiquera à plusieurs reprises ⁵.

Dalí s'efforce de travailler sur les éléments constitutifs de sa propre psyché de façon à pouvoir dégager des catégories de fonctionnement plus universelles. C'est ainsi par exemple que son procédé des images multiples insiste sur le mouvement de transformation perpétuel inhérent à l'activité inconsciente, par condensation et déplacement comme l'a mis en relief Freud, que par ailleurs Dalí admire et qu'il aura même l'occasion de rencontrer une fois. Dalí n'est pas dupe pour autant et n'ignore pas que cette exploration de l'inconscient est une quête impossible, comme le rappellent aussi bien le titre *L'Enigme sans fin* que le tableau éponyme (1938), exercice de virtuose, qui illustre plastiquement le jeu incessant des projections inconscientes, grâce auxquelles espaces et objets communs à tous (ici une coupe, une barque, un visage, ailleurs une plage, des fourmis ou encore un téléphone) se métamorphosent sans arrêt sous l'action de l'activité inconsciente. Ce même tableau résume à sa façon deux traductions plastiques particulièrement significatives des recherches du peintre catalan : les changements d'échelle par lesquels divers pans de la réalité se séparent ou se rejoignent, les images multiples et anamorphoses par lesquelles une chose, sous nos yeux, en devient une autre.

Le tableau surréaliste de Dalí tente en définitive de solidifier le mouvement de l'inconscient qui intègre dans le flux continu du temps primitif, de la persistante mémoire enfantine et peut-être même intra-utérine, comme le suggère le début de *La Vie secrète de Salvador Dalí*, la discontinuité des désirs et des hantises, déjouant les règles de la raison et du moi. Dans cette nouvelle modalité du merveilleux, forme moderne peut-être d'une harmonie déjà proclamée par Héraclite, les contraires peuvent alors coexister, utopie qui porte tout le surréalisme, comme l'a appelé Breton dans le *Second Manifeste* :

« Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. » ⁶.

Il est temps désormais de revenir à la question initiale : ces espaces intimes reconstruits sur la toile existent-ils vraiment ? Ou relèvent-ils plutôt de l'utopie ?

D'une part, l'espace du rêve et de l'inconscient tel qu'il est exploré et transposé par Dalí semble bien exister. En effet, le peintre représente dans le tableau l'espace de son intériorité de la même façon que la peinture des siècles précédents pouvait s'efforcer, selon

⁵ Voir par exemple Bou, Enric, *op. cit.*, p.72.

⁶ Breton, André. (1963). *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard, coll. Idées, p.76-77.

des modalités diverses, de rendre compte d'espaces extérieurs, de scènes historiques, de portraits ou de paysages : la peinture de Dalí s'efforce, elle aussi, de rendre compte avec précision de scènes, de paysages et de conflits, mais cette fois ils sont intérieurs. Elle garde ainsi une fonction fondamentalement imitative ; elle traduit ce qui existe pour l'artiste ⁷.

Comme on peut s'orienter en pleine nuit avec des lunettes infrarouges, le peintre voit dans la nuit de son psychisme et retranscrit cet espace sur la toile. La psychanalyse veut mettre à jour ce qui reste dans l'ombre des actes, veut faire surgir des trajectoires qui sont invisibles aux yeux de la conscience, mais qui n'en sont pas pour autant moins réelles. Elle aide à voir l'invisible. Dans ce sens, ce que Dalí voit existe bien pour lui, et ne relève donc pas de l'utopie, même si l'espace n'est pas un espace matériel.

Pour l'artiste catalan, il existe même un authentique désir d'atteindre à une certaine universalité, comme l'indique sa volonté répétée de proposer un outil de travail susceptible de dépasser la cadre strictement individuel de l'automatisme prôné par d'autres surréalistes, et ainsi limiter les dangers d'un trop grand narcissisme dans une œuvre d'art réduite à l'exploration de l'inconscient de l'artiste. Le peintre appellera cet outil la « méthode paranoïaque critique », méthode qui consiste en une tentative de systématisation, en quelque sorte rationnelle, de l'interprétation des hallucinations paranoïaques, qui déjà, en elles-mêmes, ont tendance à la systématisation. Breton ne tardera pas à louer cette découverte et reste un de ceux qui a le mieux évoqué cette méthode :

« Il est bien entendu qu'on a affaire avec Dalí à une paranoïa latente, de la sorte la plus bénigne, la paranoïa à paliers délirants isolés (...) dont l'évolution est à l'abri de tout accident confusionnel. Chez lui l'intelligence, de tout premier ordre, excelle à relier après coup, mais aussitôt, ces paliers les uns aux autres, à rationaliser par degrés la distance parcourue. Les expériences visionnaires vécues, les falsifications pleines de sens de la mémoire, les interprétations illicites ultra-subjectives qui composent le tableau clinique de la paranoïa lui fournissent la matière première de son œuvre, elles sont regardées, elles sont données par lui comme le filon précieux. Mais un travail méthodique d'organisation, d'exploitation se poursuit à partir d'elles, travail qui tend à réduire au fur et à mesure ce que les formes de la vie quotidienne ont d'hostile et à surmonter cette hostilité à l'échelle universelle. » ⁸.

Il existe donc bien une volonté d'organiser un matériau polymorphe pour proposer une image qui puisse être appréhendée par un autre regard. Dalí ira jusqu'à dire que le langage symbolique du monde inconscient est le seul langage réellement universel et commun à tous les hommes ⁹. Il n'existe aujourd'hui aucune confirmation reconnue d'une telle universalité, malgré des travaux aussi importants que ceux de Jung. Si les ressorts peuvent éventuellement être communs, l'activité inconsciente ne saurait s'exprimer à partir des mêmes objets pour tous les individus. Dans ses manifestations, elle reste une « énigme sans fin », qui ne cesse de produire des images de désirs et de hantises tant que dure la vie de l'individu. Mais il n'est pas illégitime de penser que Dalí est effectivement parvenu à apporter des éclaircissements

⁷ Dalí put ainsi affirmer : « yo pinto lo que yo veo y basta. Si usted no ve lo que yo pinto es que no se ha fijado bastante », cité par Bou, Enric, *op. cit.*, p. 212.

⁸ Breton, André, « Le 'cas' Dalí » (1936) in (2002). *Le Surréalisme et la peinture* (Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965). Paris : Gallimard, Folio essais, p. 175-176.

⁹ cité par Bou, Enric, *op. cit.*, p. 277.

sur le fonctionnement du psychisme humain, à dégager des formes archétypales des conflits qui la structurent.

Il n'en reste pas moins que le degré d'utopie des œuvres de Dalí s'accroît si l'on se place du point de vue de la réception effective de l'œuvre et si l'on se demande qui peut effectivement habiter les lieux construits dans les toiles. Il ne s'agit plus seulement en ce sens d'admirer l'étrangeté et la beauté d'un univers sur les formes duquel nos yeux se posent sans difficulté, d'autant plus que contours et constructions sont souvent clairs, et que les espaces découverts proposent suffisamment d'articulations communes avec l'espace réel habituel pour que le spectateur ressente une certaine familiarité, comme cela a été rappelé. Dans ces espaces, il existe des lieux communs à l'artiste et au spectateur ; une plage, une chambre, un paysage, un visage. Plusieurs formes signifiées renvoient à un signifiant qui existe pour celui qui regarde.

A coup de métonymies, de métaphores, le spectateur construit des repères, s'organise et finit par soupçonner des symboles. Des codes de transformation des figures et de leurs combinaisons pourront être mis à jour, une iconologie de ces derniers pourra même être établie : il existe des manuels, des dictionnaires, des catalogues qui proposent des lectures de l'œuvre de Dalí, parfois contradictoires, souvent suggestives. Tout semble alors prendre un sens, puisque ces formes expriment la dynamique inconsciente de l'artiste.

Mais, à part celui-ci, qui la saisit vraiment tout à fait ? L'adhésion risque bien de rester partielle, car sur la toile les rapports des éléments entre eux obéissent à une logique nécessairement faussée par rapport à la perception commune. Si la scène centrale cristallise un conflit dalinien, il est difficile, voire impossible, qu'elle puisse traduire ce même conflit chez celui qui observe le tableau. Le degré de coïncidence entre celui qui crée l'image et celui qui la regarde est donc extrêmement variable, et peut aller de l'adhésion, celle que Dalí attend peut-être du double qu'il porte en lui, au danger de n'y voir que de pures formes, un jeu brillant, en définitive, de signifiants sans signifié, et ceci d'autant plus que Dalí n'échappera pas toujours à l'autocomplaisance et à la facilité.

Les espaces qui se construisent et les scènes qui se déploient dans les toiles ne peuvent avoir le même relief, la même épaisseur, ne peuvent avoir le même degré de réalité et d'existence pour l'artiste et pour le récepteur. Rien ne permet d'assurer au spectateur qu'il entre vraiment dans cet espace et qu'il peut le partager avec son créateur. Il y a bien là une dimension partiellement utopique qui porte les œuvres de Dalí, comme elle pourrait porter les œuvres d'autres artistes, car le mécanisme de production évoqué ici peut s'étendre à une partie considérable de l'art moderne souvent centré sur l'exploration par l'artiste de son propre monde. La question de la capacité du récepteur à éprouver et comprendre autre chose qu'une réalité simplement plastique se pose donc sans ambiguïté. Car un tel espace n'existe ici vraiment dans toute sa réalité que pour celui qui le peint. Certes, d'une certaine façon, toute œuvre d'art est l'expression d'une subjectivité. Mais pour que cette dernière puisse exister aux yeux des autres, il faut qu'il y ait suffisamment de catégories communes ; l'œuvre court sinon le risque de n'être qu'un immense autoportrait, et ce retour permanent sur soi, une pratique vaine.

D'une certaine façon l'œuvre postérieure de Dalí semble répondre au risque d'aporie dans lequel elle pourrait s'être ainsi engagée. C'est une autre question que celle des présentes

pages, mais quelques remarques peuvent contribuer à mieux mettre ces dernières en perspective.

Sans tomber dans les dangers d'un étiquetage toujours dangereux, critiques et historiens s'accordent à écrire que la phase surréaliste de la production dalinienne est suivie dans les années quarante et cinquante par une autre souvent appelée du « mysticisme nucléaire ». De fait, après s'être interrogé sur le sens de son monde intérieur, c'est en quelque sorte sur un questionnement du sens du monde extérieur que Dalí oriente une grande partie de son travail. A l'espace du rêve se substitue, ou se conjugue, l'espace métaphysique ; à la psychanalyse, la religion et la science. Dalí se rapproche un peu plus encore de ses maîtres renaissants.

Après avoir tenté de faire voir l'inconscient, Dalí va ensuite essayer de faire voir Dieu, en l'inscrivant dans la structure de la matière : dans l'un et l'autre cas, il reste une même volonté de faire voir l'invisible. A la suite d'une sorte de révélation consécutive aux explosions nucléaires de 1945, fasciné par ce que la mise en évidence de la structure de l'atome dit du monde moderne, le peintre décide de s'intéresser aux sciences, et en particulier à la physique, pour lutter contre l'obscurantisme, en même temps qu'il se rapproche du catholicisme, de l'Eglise, et dans une moindre mesure, du nouveau régime franquiste. Si ces concomitances peuvent laisser croire à une torsion, voire à une contorsion, de la trajectoire initiale, elles ne doivent cependant pas empêcher de voir le travail de peintre de Dalí. Comme souvent, celui-ci se cache et tend un piège à qui voudrait le saisir trop vite.

Il conviendrait d'ailleurs de rappeler que le souci métaphysique, même s'il se manifeste selon des modalités variées, est au cœur du surréalisme, car la surréalité a vocation à exprimer l'essence de la réalité, à faire se rejoindre le visible et l'invisible, comme le rappelle par exemple Breton dans *Du surréalisme en ses œuvres vives* en citant René Guénon : « (L'intuition poétique) seule nous pourvoit du fil qui remet sur le chemin de la Gnose, en tant que connaissance de la Réalité suprasensible, 'invisiblement visible dans un éternel mystère'. »¹⁰.

Dalí ne va d'ailleurs pas produire d'art sacré à proprement parler, des œuvres comme *Le Christ de Saint Jean de la Croix* (1951) allant même jusqu'à créer d'importantes polémiques. Le catholicisme de Dalí reste singulier. Pas d'épisodes d'histoire religieuse, pas de représentations du Père ou des saints ; la dimension religieuse se ramènera à deux figures fondamentales du catholicisme en Espagne, à savoir le Christ et Marie, figures dans lesquelles il n'est pas impossible de voir des extensions symboliques de Dalí lui-même et de Gala, qui servira souvent de modèle à la seconde.

Si l'approche de la religion est partielle, elle n'en cherche pas moins à mettre de nouveau en avant la lumière, lui faisant retrouver la fonction symbolique qu'elle pouvait avoir dans l'iconographie classique. Dans une sorte de synthèse entre sciences et christianisme, pour prouver que Dieu existe dans la matière, Dalí prend appui sur la discontinuité de la matière et la mise en évidence de la structure de l'atome (dont noyau et électrons sont séparés par du vide) pour faire de cette lumière le lien qui unit tous les éléments discontinus, et de Dieu la continuité qui sous-tend la discontinuité qu'est la matière. C'est particulièrement saisissant dans des œuvres comme les deux *Madones de Port Lligat* (1949 et 1950), où aucun élément ne semble en toucher un autre, mais où la lumière semble envelopper les deux figures

¹⁰ Breton, André. (1963). *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard, coll. Idées, p. 188.

dans une grâce qui exprime leur divinité, dans un prolongement moderne de la représentation classique de l'Esprit Saint.

Que le peintre parvienne à ses fins ou pas est une autre question. Mais il est intéressant de noter que Dalí cherche bien ici à échapper au danger que supposait une pratique artistique trop centrée sur l'intime en consacrant son travail à la nature de l'espace partagé par tous, en travaillant à l'expression d'une réalité au moins partiellement commune. Ce qui, d'une certaine façon, augmente le degré d'existence de ces œuvres aux yeux du spectateur, qui peut y pénétrer plus aisément, et en limite donc le degré utopique. De quête de l'espace intérieur traduit sur la toile, l'œuvre est passée à une quête de l'espace extérieur. Le rapport au spectateur et le souci de faire exister l'œuvre ont changé de façon radicale.

En définitive, le degré d'existence de l'œuvre ne peut-il pas se mesurer en fonction des références, des codes, des lieux qui sont communs à l'artiste et à celui qui regarde sa production ? Si ces derniers se raréfient, en restant trop liés à l'espace de celui qui l'a créé, cet espace est-il vraiment accessible au spectateur ? Ce dernier ne risque-t-il pas de rester à l'orée d'une forêt merveilleuse, mais impénétrable ? Voici quelques questions posées à partir de remarques sur l'œuvre de Dalí, mais qui peuvent illustrer quelques aspects de la problématique de l'utopie dans la modernité. Une partie de celle-ci, en effet, semble ainsi se tenir sur une ligne de fracture qui sépare l'artiste du passé - qui allait vers le monde, pour essayer de l'appréhender, que ce soit dans ses sphères religieuse, politique ou sociale, pour rendre ces sphères visibles - du monde moderne qui doit souvent, en sens inverse, aller vers l'artiste, au risque de ne pas toujours le trouver. C'est tout le statut de l'œuvre qui est changé. Mais dans l'inversion de ce mouvement, l'œuvre court le risque d'être parfois difficilement habitable par celui qui la regarde, et donc d'une certaine façon de ne plus exister tout à fait.

Tableaux de Salvador Dalí cités

Le Jeu lugubre (1929), huile et collage sur carton, 44,4 x 30,3, collection particulière

Le Grand masturbateur (1929), huile sur toile, 110 x 150 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Ossification prématurée d'une gare (1930), huile sur toile, 31,5 x 27 cm, collection particulière

Persistance de la mémoire (1931), huile sur toile, 24 x 33 cm, New York City, Museum of Modern Art

L'Enigme sans fin (1938), huile sur toile, 114,3 x 144 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Le Christ de Saint Jean de la Croix (1951), huile sur toile, 205 x 116, cm, Glasgow, The Glasgow Art Gallery

La Madone de Port Lligat (version 1) (1949), huile sur toile, 48,9 x 37,5, Milwaukee, Marquette University, Haggerty Museum of Art

La Madone de Port Lligat (version 2) (1950), huile sur toile, 144 x 96, Tokyo, coll. Minami Group

Diego Velázquez, *Christ crucifié* (1632), huile / toile, 250 x 170 cm, Madrid, Museo del Prado

Bibliographie

Bou, Enric. (2004). *Daliccionario*. Barcelona : Tusquets Editores.

Breton, André :

(2002). *Le Surréalisme et la peinture* (Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965). Paris, Gallimard, coll. Folio essais.

(1963). *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard, coll. Idées.

Passeron, René. (1968). *Histoire de la peinture surréaliste*. Paris : Le Livre de poche.

Riot-Sarcey, Michèle ; Bouchet, Thomas et Picon, Antoine. (2002). *Dictionnaire des utopies*. Paris : Larousse.